Lycéens et théâtre contemporain

2010/2011

LA FAUSSE SUIVANTE, Marivaux

Mise en scène de Lambert Wilson

7 & 8 Décembre 2010 , Théâtre d'Orléans

Dossier pédagogique réalisé par Anne-Marie Peslherbe-Ligneau,
coordinatrice académiqueThéâtre , enseignante en options Danse et Théâtre

Avec la collaboration du CDN –Orléans-Loiret-Centre

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
ORLÉANS/LOIRET/CENTRE

PRESENTATION

- **Nature du dossier**

Le dossier offre des éléments de préparation et d'exploitation d'un spectacle théâtral, en collaboration avec la structure partenaire, pour les enseignants de français qui participent à l'opération *Lycéens et spectacles contemporains* . Il propose une démarche facilitant une meilleure intégration de l'analyse dramaturgique dans leurs séquences en tenant compte de tous les aspects de la représentation qui débordent largement le cadre du texte théâtral.

- **Point DOC**

- Fiche technique (Dossier CDN/Disponible également sur le site du CDN)
- Présentation du projet par Lambert Wilson
- Notices biographiques
- Comment exploiter les documents du « point doc. »
- Références vidéo
- A propos du texte et de l'auteur

- **En pratique**

- Analyse lexicologique : le motif du masque dans les titres
- Masques et mensonges : étude du système des personnages
- Travailler la thématique du travestissement
- Analyse iconographique
- Eléments d'analyse dramaturgique : grille de lecture d'un spectacle (fiche-élève)
- Rédiger un article critique (fiche-élève)

- **Annexes** :

- Articles critiques
- Extraits : I, 1-2 /*Orlando,* Virginia Woolf
- Texte d'analyse de Louis Jouvet

Point Doc.

Fiche technique

La Fausse Suivante ou le Fourbe puni de Marivaux (1724)

Mise en scène Lambert Wilson

Collaboration artistique Cécile Guillemot

Scénographie Sylvie Olivé

Lumière Françoise Michel

Costumes Olivier Bériot

Direction vocale et chanson originale Pierre-Michel Sivadier

Chorégraphie Laurence Fanon

Avec

Anne Brochet *Le Chevalier*

Christine Brücher *La Comtesse*

Éric Guérin *Arlequin*

Pierre Laplace *Frontin*

Francis Leplay *Trivelin*

Fabrice Michel *Lélio*

Ann Queensberry *La Gouvernante*

Production C.I.C.T. / Théâtre des Bouffes du Nord
Coproduction CDN Orléans/Loiret/Centre

Présentation du projet par Lambert Wilson

A propos de *La Fausse Suivante*

Quand on m'a proposé de revenir aux Bouffes du Nord, après *Music-Hall* de Jean-Luc Lagarce, j'ai immédiatement pensé à *La Fausse Suivante*. La pièce, que j'avais découverte pour la première fois en anglais, au National Theatre de Londres, était restée en moi toutes ces années, moins à cause de la **beauté de sa langue - somptueuse** - que pour la surprise qu'avait provoqué **l'audace de son sujet** : l'argent.

A la différence d'autres pièces de Marivaux, il est bien **plus question d'argent que d'amour** dans *La Fausse Suivante*. En fait il n'est question que de cela. L'**amour** n'est qu'un **prétexte**, une **illusion**, un **fragile masque** de papier. Avec un **langage** dont l'esprit est pour chacun une **arme** ou la moindre des politesses, Marivaux se plaît avec malice à nous raconter **l'histoire d'une vengeance**. Celle des femmes sur les hommes, cupides et fourbes : celle aussi d'une femme qui veut donner une leçon à celles qui perdent leur dignité par frivolité ou par faiblesse. Dans le **jeu trouble du divertissement**, de

l'ambiguïté de l'identité, de la **dissimulation** de la condition, la **joute** des idées et **des orgueils** a lieu.

L'**affrontement des classes** se répète inlassablement. Dans *La Fausse Suivante*, les femmes sont des proies, elles sont riches, et les hommes qui les séduisent ou les servent sont tous assoiffés d'or. Nous vivons dans une société matérialiste, dans laquelle précisément tous les masques illusoires sont tombés depuis longtemps, les rêves politiques comme les rêves utopiques, et dans laquelle chacun se bat pour garder son emploi, pour gagner de quoi manger, pour maintenir à tout prix ses privilèges ou ses stock-options. Nous sommes tous, dans cette période de crise financière, obsédés par l'argent, nous ne parlons que de lui, décomplexés. Il est sur toutes les lèvres, en couverture de tous lesjournaux.

J'ai par ailleurs découvert un monde qui m'était jusque-là resté inconnu, et qui sous-tend en réalité la société de tous les humains, comme la carcasse métallique et invisible des constructions modernes :le monde des notaires, celui des héritages, des régimes matrimoniaux, des indivisions, des dédits, un monde décrit par Marivaux il y a deux siècles et demi, et qui perdure et poursuit de son implacable réalité le moins matérialiste d'entre nous.

J'ai choisi de situer cette *Fausse Suivante* dans l'atmosphère campagnarde des héroïnes du Bloomsbury des **années vingt anglaises**, comme Virginia Woolf ou Victoria Sackville-West. Vivant dans une société de classes hiérarchisée, telles la Comtesse ou le Chevalier, ces femmes étaient cultivées,intelligentes, riches, oisives, elles étaient tenues de se soumettre au code intellectuel implacable de leur époque et de leur caste. A la fin de la Première Guerre Mondiale apparaissent aussi les garçonnes, les femmes s'émancipent, se libèrent de leurs corsets et assument en plein jour le jeu du trouble identitaire. Elles vont très loin. Colette danse nue sur les scènes Parisiennes, et son amour du moment est une aristocrate qui s'habille en homme.

Dans la pièce, **chacun épie**, chacun se cache et apparaît à l'improviste, on espionne, on écoute. Comme errant dans le **labyrinthe** d'un topiaire, les personnages évoluent à travers un **dédale** abstrait de transparences ou d'opacités, hors du temps, dans un jardin transposé, inspiré par les kakémonos japonais et le land-art contemporain d'un Andy Goldworthy, habité de mobiles projetant leurs jeux d'ombres.

Une **transposition d'époque**, même si elle crée du sens, n'est jamais une fin en soi. Demeure l'essentiel,le grand défi quand on aborde Marivaux, celui de la langue. Ou comment maîtriser l'intelligence fulgurante que Marivaux a distribuée si généreusement à chacun de ses personnages. Chez lui l'action théâtrale ne se joue que par le **langage, qui est pour tous l'arme absolue et indispensable**. On ne survit pas dans ce siècle si l'on ne possède pas d'esprit. Ce n'est pas un luxe, c'est une nécessité première.

Nous en ferons, sans vouloir en éviter la difficulté, notre priorité de travail.

Notices biographiques

Lambert Wilson mise en scène

Né à Paris en 1958, Lambert Wilson suit 3 ans d'études théâtrales au Drama Centre de Londres de 1975 à 78. Fred Zinnemann lui confie son premier grand rôle cinématographique dans *Five Days one summer* (1981) aux côtés de Sean Connery, après l'avoir fait débuter à l'écran dans *Julia* (1977) aux côtés de Jane Fonda. Lambert a été l'interprète de films de Andrzej Zulawski, Véra Belmont, André Téchiné, Luigi Comencini, Claude Chabrol, Philippe de Broca, Andrzej Wajda, Peter Greenaway, Carlos Saura, Georges Wilson, Denis Amar. Il joue aussi sous la direction de Richard Dembo, James Ivory, John Duigan, Jacques Doillon, Deborah Warner, Fabien Onteniente, Raùl Ruiz. Plus récemment, il a travaillé avec Jean-Paul Lilienfeld (*H.S*, 2000), les Frères Wachowski (*Matrix II – Matrix III*, 2001), Richard Donner (*Timeline*, 2002), Valéria Bruni-Tedeschi (*Il est plus facile pour un chameau*, 2002), René Manzor (*Dédales*, 2002), Nadine Trintignant (*Colette*, 2003), Pitof (*Catwoman* avec

Halle Berry et Sharon Stone, 2004), Sophie Fillieres (*Gentille*, 2004), Valérie Lemercier (*Palais Royal !*, 2004), Diane Kurys (*l'Anniversaire*, 2005), Breck Eisner (*Sahara,* 2005), Michael Ratford (*Flawless* avec Demi Moore et Michael Caine, 2006), Alain Resnais (*Coeurs*, 2006), Marc Caro (*Dante 01*, 2006), Mathieu Kassovitz (*Babylon A.D*, 2007), Pascal Bonitzer (*Le Grand Alibi*, 2007), Vincent Garenq (*Comme les autres*, 2007), Thomas Gilou (*Victor*, 2008), Jérôme Legris (*Malicorne*, 2010), Alexandre Charlot et Franck Magnier (*Imogène*, 2010).
Au théâtre, Lambert Wilson travaille avec Lucian Pintilié, Marcel Maréchal, Jean-Louis Barrault, Pierre Boutron, Simon Callow, Antoine Vitez (*La Célestine* de Fernando de Rojas avec Jeanne Moreau, 1989), Georges Wilson (*Eurydice* de Jean Anouilh avec Sophie Marceau, 1991 et *Ruy Blas* de Victor Hugo, 1992), Bernard Murat (1993), Harold Pinter (*Ashes to Ashes*, 1998), Jacques Lassalle (*La Controverse de Valladolid* de Jean-Claude Carrière, 1999) et Hélène Vincent (*Les Créanciers* d'August Strindberg, 2005).
Il a mis en scène et a interprété *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset (1994) au Théâtre des Bouffes du Nord. Dans le cadre du festival d'Avignon 2001, il met en scène et interprète *Bérénice* de Jean Racine, avec Kristin Scott-Thomas et Didier Sandre (repris au Théâtre National de Chaillot). En 2008, Lambert met de nouveau en scène *Bérénice*, avec Carole Bouquet et Georges Wilson dans le rôle de Paulin au Théâtre des Bouffes du Nord. En 2009, il revient au Théâtre des Bouffes du Nord avec *Music-hall* de Jean-Luc Lagarce avec Fanny Ardant.
Sa formation théâtrale le pousse parallèlement à travailler le chant. Il enregistre un album autour des chansons du cinéma français *Démons et Merveilles* (1996) qui donnera lieu à un spectacle. Il interprète *Nuit Américaine* (2004) et est dirigé par Robert Carsen dans la comédie musicale *Candide* de Léonard Bernstein (2006). Il sort en 2007 son premier album de variétés, intitulé *Loin* (Virgin Classics). Il a également interprété *A little Night Music* de Stephen Sondheim sous la direction de Sean Mathias au National Theatre de Londres en 1996 et de Lee Blakely en février 2010 au Théâtre du Châtelet.
Lambert Wilson participe aussi en tant que récitant à de nombreux spectacles mêlant texte et musique et à des oeuvres telles que *Peer Gynt* d'Edvard Grieg, *Pierre et le Loup* de Sergeï Prokofiev, *Lélio* d'Hector Berlioz… sous la baguette de Mstislav Rostropovitch, Seiji Ozawa, Michel Corboz, Franz Welser-Most, Marek Janowski, Georges Prêtre, Kurt Masur, Friedemann Layer…

Anne Brochet *Le Chevalier*

Après un passage par le Cours Florent, Anne Brochet suit la formation du Conservatoire national supérieur d'art dramatique dans la classe de Jean-Pierre Vincent.
Au théâtre, elle a travaillé sous la direction de Jean-Paul Luchon (*La Hoberaute* de Jacques Audiberti, 1996), Bernard Stora (*Partenaires* de David Mamet, 1993), Antonio Arena (*Giacomo le tyrannique* de Giuseppe Manfridi, 1998), Patrice Kerbrat (*Tout contre* de Patrice Marber, 1999) et Michel Fagaudau (*Le Miroir* d'Arthur Miller, 2005). Elle a aussi joué à plusieurs reprises sous la direction de Pierre Laville (*Bash* de Neil Labute, 2003 et *Vie Privée – Philadelphia Story* de Philip Barry, 2009) et de Bernard Murat (*La Terrasse* de Jean-Claude Carrière, 1997 et *La Jalousie* de Sacha Guitry, 2003).
Au cinéma, elle joue notamment sous la direction de Claude Chabrol (*Masques*, 1987), Georges Lautner (*La Maison assassinée*, 1987), Jean-Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*, 1990), Alain Corneau (*Tous les matins du monde*, 1993, César du meilleur second rôle féminin), Jacques Doillon (*Du fond du coeur*, 1993), Claude Miller (*La Chambre des magiciennes*, 2001), Jacques Rivette (*Histoire de Marie et Julien*, 2002), Etienne Chatiliez (*La confiance règne*, 2003), Patrice Leconte (*Confidences trop intimes*, 2003). Dernièrement, on a pu la voir à l'affiche du *Temps des porte-plumes* (Daniel Duval, 2006), *Un château en Espagne* (Isabelle Doval, 2007), *Le Hérisson* (Mona Achache, 2008) et *Comme les autres* aux côtés de Lambert Wilson (Vincent Garencq, 2008). Cette année, elle est à l'affiche de *La Rafle* (Roselyne Bosch, 2010) et des *Nuits de Sister Welsh* (Jean-Claude Janer, 2010).
Elle a réalisée le court-métrage *Portrait de Jacques Doillon* en 1998 et est l'auteur de *Si petite devant ta face* (2001), *Trajet d'une amoureuse éconduite* (2005) et *La Fortune de l'homme et autres nouvelles* (2007) publiés aux éditions du Seuil.

Christine Brücher *La Comtesse*

Christine Brücher a été formée au Conservatoire National Supérieur de Paris par Jean-Pierre Miquel et Antoine Vitez.
Au théâtre, elle joue à plusieurs reprises sous la direction de Charles Tordjman (*La Nuit des rois* de William Shakespeare, *Daewoo*, présenté au Festival d'Avignon 2004, et *Vie de Myriam C* de François Bon), Laurent Pelly (*Talking Heads* d'Alan Bennet, *Jacques ou la soumission, l'avenir est dans les oeufs* de Eugène Ionesco, *Coccinando* de Lucia Laragione et *En Caravane* d'après Elizabeth von Arnim), Jacques Nichet (*Les Cercueils de Zinc* de Svetlana Alexievitch et *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès) et Catherine Dasté (*Hamlet* de William Shakespeare et *Poèmes d'hiver*). Elle travaille aussi sous la direction de Jacques Kraemer (*Les Histoires de l'Oncle Jacob* dans une mise en scène de l'auteur), Elisabeth Chailloux (*Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute), Tilly (*Minuit chrétien*), Jacques Osinski (*L'Usine* de Magnus Dahlström).
Au cinéma, elle a joué dans la plupart des films de Robert Guédiguian (*Dieu vomit les tièdes*, 1989 ; *A la place du coeur*, 1998 ; *A l'attaque*, 2000 ; *La ville est tranquille*, 2000 ; *Mon père est ingénieur*, 2004 et *L'Armée du crime*, 2008). Elle a aussi travaillé avec Dominik Moll (*Intimité*, 1994), Michel Deville (*La Maladie de Sachs*, 1999), Julien Darras (*Le Frère*, 2008), Bertrand Tavernier (*La Princesse de Montpensier*, 2009)... En 2010, elle est à l'affiche de *La Copie de Coralie* réalisé par Nicolas Engel et *D'amour et d'eau fraîche* par Isabelle Czajka.
Elle joue également dans des séries télévisées et téléfilms (*Nestor Burma*, *Avocats et* associés, *Vénus et Apollon*…).

Eric Guérin *Arlequin*

Né en 1959, Eric Guérin est comédien, scénographe et metteur en scène.
D'abord scénographe, il collabore avec Robert Cordier (*Smooth Music* de Sam Sheppard), Lucas Thiéry (*Lettre au porteur* de Lucas Thiéry), Geneviève Schwöbel (*L'Île des esclaves* de Marivaux), Philippe Duclos (*Un Fil à la patte* de Georges Feydeau) et Tilly (*Hammerklavier* de Yasmina Reza, et *Feydeau c'est fou* d'après Georges Feydeau).
En tant qu'interprète, il travaille sous la direction de Lucas Thiéry (*Escurial* de Michel de Ghelderode), Eric Vigner (*L'Illusion comique* de Pierre Corneille), Tilly (*Les Trompettes de la mort* ; *Minuit Chrétien* ; et *Feu la Mère de Madame, Mais ne te promène donc pas toute nue* de Georges Feydeau), Jean-François Sivadier (*Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais ; *La Vie de Galilée* de Bertholt Brecht ; et *La Mort de Danton* de Georg Büchner) et Blandine Sivadier (*Le Président* de Thomas Bernhard). Il a joué sous la direction de Lambert Wilson dans *Music-hall* de Jean-Luc Lagarce.
En 2008, il met en scène *Les Trompettes de la mort* de Tilly.

Pierre Laplace *Frontin*

Comédien, Pierre Laplace est membre de la ligue d'improvisation de 1981 au 1992. Au théâtre, il joue sous la direction Marcel Maréchal (*Le Fleuve rouge* de Pierre Laville et *Opéra Parlé* de Jacques Audiberti), Michel Lopez (*Les Pantins*), François Rancillac (*Britannicus* de Jean Racine), Jérôme Savary (*Chanteclerc* d'Edmond Rostand et *Mère Courage* de Bertolt Brecht), Alain Sachs (*Madame Sans Gêne* de Victorien Sardou et Emile Moreau)…
Au cinéma, il travaille avec Denis Amar (*L'Abbé* Pierre), Philippe Lioret (*Tombé du ciel*), Olivier Marchal (*Gangster*), Robin Renucci (*Qui a dit que nous étions morts ?*), Laurent Tirard (*Molière*), Frédéric Berthe (*RTT*), Alexandre Charlot et Franck Magnier (*Imogène*), Bernie Bonvoisin (*Blanche* ; *Les Grandes Bouches* et *Les Démons de Jésus*)…
Il joue aussi dans de nombreux téléfilms et séries télévisées (notamment sous la direction d'Olivier Barma).

Francis Leplay *Trivelin*

Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Francis Leplay suit les cours de Georges Werler, Catherine Hiegel, Stuart Seide.
Au théâtre, il joue sous la direction de Julie Brochen (*La Cagnot te* d'Eugène Labiche), Bob Meyer (*Marie and Bruce* de Wallace Shawn), Christian Caro (*Eclipse*, mise en scène de l'auteur), Pierre Diot (*Hor tense m'a dit je m'en fous* de Georges Feydeau), Antonio Arena (*La Sage Epouse* de Carlo Goldoni), Catherine Marnas (*Les Chiens de conserve* de Roland Dubillard), Laurent Guttman (*La vie es t un songe* de Pedro Calderón et *OEdipe roi* de Sophocle), Yan Duffas (*Psyché* d'après Molière et Pierre Corneille), Eric Vigner (*Rhinocéros* d'Eugène Ionesco), Jean Boillot (*Les Bonnes* de Jean Genet), Laurent Guttman (*Splendid's* de Jean Genet), Denis Podalydès et Frédéric Bélier-Garcia (*Le Mental de l'Equipe* d'Emmanuel Bourdieu et Frédéric Bélier-Garcia), Lambert Wilson (*Music-hall* de Jean-Luc Lagarce).
Au cinéma, il travaille avec Thomas Gilou (*Raï*), Laurence Ferreira Barbosa (*J'ai horreur de l'amour*), Paul Ruiz (*Le Temps ret rouvé*), Benoît Jacquot (*Sade*), Antoine de Caunes (*Les Morsures de l'aube*), Claude Miller (*Bet ty Fisher et aut res his toires*), Christophe Loizillon (*Ma Caméra et moi*), Marc Fitoussi (*Illus t re Inconnue*, court et *La Vie d'ar tis te*), Arnaud Desplechin (*Rois et Reine*), Pierre Jolivet (*Zim and co*), Sofia Coppola (*Marie-Antoinet te*), Emmanuelle Cuau (*Très bien merci*), Jérôme Bonnell (*J'at tends quelqu'un*), Alexandre Leclere (*Le Prix à payer*), Stéphane Kazandjian (*Modern Love*), Emmanuel Bourdieu (*Int rusions*), François Desagnat et Thomas Sorriaux (*15 ans et demi*) et Alexandre Charlot et Franck Magnier (*Imogène*).
A la télévision, il tourne avec Sylvie Meyet (*Beauté Fatale*), Alain Bonnot (*Madame le proviseur*), Douglas Law (*Mar tin Paris*), Jean-Louis Bertuccelli (*Un Rebelle dans la famille*), Nicolas Hourès (*Turbulences*), Fabrice Cazeneuve (*L'Affaire Sacha Guit ry*, 2005) et Pascale Chaumeil (*Avocat et associés*, *L'Etat de grâce* ; *Peut mieux faire*et *Fais pas ci, Fais pas ça*) et Marion Vernoux (*Rien dans les poches*).
Il publie aux éditions du Seuil *Après le spectacle* en 2006 et *Samuel et Alexandre* en 2009.

Fabrice Michel *Lélio*

Fabrice Michel suit la formation de l'Ecole supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg,
Au théâtre, il a notamment joué sous la direction de Joël Jouanneau (*Ingeborg*, montage d'après Botho Strauss), Marcel Maréchal (*Amphitryon* de Molière), Jean-Pierre Vincent (*Karl Marx – Théâtre inédit* et *Tartuffe* de Molière), Romeo Castellucci (*CRESCITA XI URBINO*), Franck Dimech (*Gens de Séoul 1919* d'Oriza Hirata et *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck) et Angela Konrad (*Macbeth* et *Richard III* de William Shakespeare, *Paysage sous surveillance* d'Heiner Müller et *Müllermachine*)… Il a joué sous la direction de Lambert Wilson dans *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset et *Bérénice* de Jean Racine en 2001 et 2008.
Au cinéma et à la télévision, il a notamment travaillé avec Nicole Garcia (*Un Balcon sur la mer*, 2009), Laurent Lévy, Jean-Daniel Veraeghe, Alain Michel Blanc, François Luciani, Joël Seria, Gérard Vergez, Stéphane Kurc, Mickaella Watteau…
Fabrice Michel est aussi metteur en scène et codirecteur de la compagnie Les Travailleurs de la nuit depuis 2003.

Ann Queensberry *La Gouvernante*

Comédienne anglaise, Ann Queensberry a joué dans de nombreuses séries télévisées et téléfilms anglais. Au cinéma, on a pu la voir dans *L'Empire du soleil* d'après le roman de JG Ballard réalisé par Steven Spielberg, *Jane Eyre* de Franco Zefirelli, *Irina Palm* de Sam Garbarski, *La Cité de l'ombre* de Gil Kenan…

Cécile Guillemot **Collaboration artistique**

Comédienne, Cécile Guillemot travaille avec, entre autres, Thierry Vincent, Jean-Claude Penchenat, Stéphanie Loïk, Bob Wilson, Dominique Féret, Roger Planchon, Airy Routier… En 2005 (et tournée 2006), elle joue dans *Trouée dans les nuages* de Chi Li mis en scène par Airy Routier, avec Manuel Blanc.
Elle met en scène *Dramuscules* de Thomas Bernhard, *Les Mémoires d'un fou* de Gustave Flaubert (2000-2003), *Musset-Chopin* (avec Anne Plumet et Robin Renucci), *Le Pianiste* de Wladyslaw Szpilman avec Robin Renucci (jeu), Mikhail Rudy et Nicolas Stavy (piano, en alternance), présenté au Théâtre des Bouffes du Nord. En 2009, elle met en scène *Vous Danser ?* de Marie Nimier présenté au Dansoir dirigé par Karine Saporta.
Elle collabore régulièrement avec Lambert Wilson sur plusieurs spectacles : *Lettres à ma ville, Lettres de Poilus, Bérénice*, *Music-hall*…

Sylvie Olivé **Scénographie**

Sylvie Olivé est créatrice de décors et scénographe.
Pour le cinéma, elle travaille sur le dernier film de Jaco Van Dormael *Mr Nobody* pour lequel elle reçoit le prix de la meilleure scénographie à la 66ème Mostra de Venise 2009. Elle a aussi collaboré avec Alain Chabat (*Prête-moi ta main*), Eric Lartigau, (*Un ticket pour l'espace*), Michel Spinoza (*La Parenthèse enchantée*), Christine Pascal (*Adultère mode d'emploi*) et Christian Vincent (*La Discrète* ; *Beaux fixe* et *Les Enfants*).
Pour la danse, elle réalise la scénographie de *Neige* de la chorégraphe Michèle Anne de Mey.

Françoise Michel **Conception lumières, éclairages**

Après des études de géologie, Françoise Michel suit une formation de régie à l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg, dirigé alors par Jean-Pierre Vincent. En 1980, elle rencontre Odile Duboc et découvre la danse contemporaine. C'est le début d'une longue collaboration sur la conception et la réalisation de spectacles au sein de Contre Jour, Centre Chorégraphique National de Belfort. Durant ces années, elle crée les lumières pour de nombreux chorégraphes tels que Josette Baïz, Hideyuki Yano, Francine Lancelot, Mark Tompkins, Georges Appaix, François Raffinot, le groupe Dunes, Daniel Larrieu... Avec Odile Duboc, son travail de lumière la conduira à créer la scénographie de plusieurs pièces (*Thaïs*, *Le Pupille veut être tuteur*...) .
Elle n'abandonne pas le théâtre et travaille entre autres avec Valère Novarina, François Chattot, Hélène Vincent, Lambert Wilson, Yoshi Oïda...
Aujourd'hui, elle accompagne régulièrement les créations d'Emmanuelle Vo-Dinh, Mié Coquempot et Daniel Dobbels.

Olivier Bériot **Costumes**

Olivier Bériot travaille principalement pour le cinéma et notamment pour : *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc sec* et *Arthur et les minimoys* réalisé par Luc Besson, *Le Scaphandre et le papillon* de Julien Schnabel, *Imogène* d'Alexandre Charlot et Franck Magnier, *Paris je t'aime* d'Olivier Assayas, *Hitman* de Xavier Gens, *Transporter 3* d'Olivier Megaton, *Viva Laldjérie* de Nadir Moknèche, *Lucky Luke* de James Huth…
Il travaille aussi pour le théâtre (*Pas vu à la télé* et *Fragments d'un discours amoureux* mis en scène par Arnaud Churin) et pour la danse avec Angelin Preljocaj, Robyn Orlyn, Thierry Smits, Marie-Geneviève Massé et la compagnie l'Eventail, Nicolas Leriche et le corps de Ballet de l'Opera de Paris, Jean Claude Gallota, Suzanne Linke, Douglas Dunn et Maurice Béjart.

Pierre-Michel Sivadier **Direction vocale et chanson originale**

Compositeur, pianiste, chanteur, auteur, Pierre-Michel Sivadier se situe dans un univers poétique inclassable aux confins de la chanson et du jazz. Artiste au parcours éclectique, Pierre-Michel Sivadier a notamment composé pour Jane Birkin. Il a aussi travaillé avec Michel Hermon, Christian Vander et James Ivory. Il fait de fréquentes incursions dans le jazz et les musiques improvisées, compose pour le cinéma et dirige un choeur de comédiens chanteurs. Récemment, il a participé à la création de *La dame de chez Maxim* mis en scène par Jean-François Sivadier et a collaboré au film de Joann Sfar *Gainsbourg (Vie Héroïque)*.
Après *D'amour fou d'amour*, Pierre-Michel Sivadier publie chez Ex-tension un nouvel album de chansons, *Rue Francoeur*, avec ses propres textes mais aussi de Céline Caussimon, Laurent Macé et Catherine Dubois.

Laurence Fanon **Chorégraphie**

Après des études complètes à l'Ecole de danse de l'Opéra de Paris, Laurence Fanon est nommée à 18 ans danseuse étoile au Théâtre du Châtelet et poursuit sa carrière au Grand Théâtre de Tours et au Capitole de Toulouse. Invitée par de nombreux chorégraphes, elle élargit son domaine artistique, et se lance dans de nouvelles expériences : chant, comédie, acrobatie, contorsion…
Elle crée par la suite les chorégraphies d'oeuvres lyriques pour l'opéra Comique de Paris, les opéras de Paris (Garnier et Bastille), Nancy, Marseille, Montpellier, Monte-Carlo… mais aussi pour les scènes des Folies Bergères, du Lido…
Depuis 1987, Laurence Fanon est invitée en tant que pédagogue et professeur de danse classique et de barre au sol. Elle enseigne dans des écoles de danse de Paris telles que l'Académie Chaptal, Daniel Franck, Choréia, les Studios Harmonic et Mo-better-jazz, le Centre des Arts vivants, le Lido de Paris de la formation professionnelle...

Comment exploiter ces documents

- Entrées dans la représentation (avant le spectacle)

  Il est possible d'attirer l'attention des élèves sur les points abordés dans la note d'intention : leur demander d'être attentifs à la langue (registres, niveau de langage , figures stylistiques récurrentes), aux effets de transposition du discours du XVIIIème siècle dans le contexte choisi qu'il sera possible de préciser .Les sensibiliser à la thématique du mensonge et à son illustration par le décor « labyrinthique ».

- Après la représentation

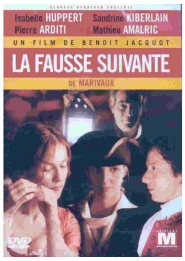
  Communiquer le texte concernant « la représentation » : confronter les intentions et l'installation effective sur le plateau, mesurer les écarts , analyser les effets produits (préparation à la grille d'analyse communiquée :fiche-élève)

  Proposer de sélectionner les **mots-clés** (sélection non exhaustive !) et les confronter à la liste des « réactions impressives » des élèves établie au préalable.

  Les notices biographiques des artistes collaborateurs de la mise en scène peuvent éclairer les choix de transposition du divertissement initial , hérité de la comédie-ballet du XVIIème siècle : rappeler éventuellemnt le parcours de Lambert Wilson , chanteur lyrique , acteur dans *Pas sur la bouche* et son travail sur *Music hall.*

Références vidéos

- **Variantes : mise en scène de Patrice Chéreau ,film de Benoît Jacquot**

- 

- La mise en scène de Patrice Chéreau est disponible dans la collection « Voir et savoir », publication INA .Ce document est disponible à la médiathèque d'Orléans ; possibilité d'organiser une projection à l'auditorium sur réservation .

- **Documents visuels et sonores autour de la mise en scène de Lambert Wilson**

- Pour une « mise en appétit » ou un retour : à proposer en salle multimédia avec des postes individuels

- http://culturebox.france3.fr/all/21754/lambert-wilson-met-en-scene-la-fausse-suivante-aux-bouffes-du-nord#/all (reportage du 9 Avril 2010 sur France 3 avec extraits de la mise en scène et entretiens)

- http://www.france-info.com/chroniques-culture-et-medias-2010-04-08-lambert-wilson-et-la-fausse-suivante-427375-81-336.html
- Très intéressant pour la lecture contemporaine , les choix de mise en scène Extrait de la chanson de la fin de l'acte 1.Une réflexion intéressante également sur la réaction du public scolaire

- Liens à suivre

Lambert Wilson met en scène "**La fausse ...**
7 min - 9 avr. 2010
culturebox.france3.fr

Lambert Wilson et "**La fausse suivante**"
8 avr. 2010
france-info.com

A propos du texte et de l'auteur

- Solliciter les élèves sur le genre de la comédie , commenter les mentions « en prose » et le nombre d'actes dans la présentation « comédie en trois actes et en prose représentée pour la première fois par les Comédiens italiens le _ Juillet 1724
- Rappels sur le théâtre des Italiens et le rapport à Marivaux
- **L'auteur et sa carrière :**

MARIVAUX Pierre Carlet de Chamblain de (Paris 1688-1763) . Écrivain français. Du vivant de l'auteur ses romans sont plus admirés à l'étranger qu'en France, mais son succès théâtral est considérable. La génération des encyclopédistes le décrète auteur mineur et non conforme, réputation qu'il garde jusqu'au XX siècle. Il retrouve aujourd'hui une place de premier rang, à la fois chez les critiques et sur la scène.

Marivaux en son temps

Fils d'un fonctionnaire, élevé en partie en province, étudiant à Paris, Marivaux publie d'abord des romans burlesques. Il débute en 1720 au Théâtre-Italien et au Théâtre-Français (par l'échec de son unique tragédie, Annibal) ; vingt pièces sont jouées au premier jusqu'en 1740, dix au second jusqu'en 1746 ; plusieurs autres sont publiées, d'autres restent manuscrites. Marivaux est aussi journaliste et surtout romancier (la Vie de Marianne, 1731-1742, e Paysan parvenu, 1734-1735). De sa vie, apparemment tranquille, on sait peu de chose. Ses amis littéraires, comme Fontenelle et La Motte, sont partisans de la modernité, esprits critiques, hostiles aux systèmes. Bourgeois, ils constatent le renversement progressif des valeurs aristocratiques qui leur servent encore de modèles. Marivaux fréquente aussi les acteurs, ceux de la Comédie-Italienne, pour lesquels il écrit des rôles adaptés à leurs types et aux caractères originaux de leur jeu, ceux des Français, notamment les Quinault. l
Si l'on peut tracer des filiations entre le théâtre de Marivaux et d'autres, il n'en reste pas moins d'une irréductible originalité. Le seul auteur comique auquel on serait tenté de le comparer ou de le mesurer est Shakespeare — qu'il n'a sans doute guère connu. Il emprunte nombre de conventions à la commedia dell'arte : les types, qui constituent des caractères tout faits sur lesquels il pourra broder des variations, le masque du « brunet » Arlequin, les travestissements — et l'importance de l'amour comme ressort de la comédie. Il est difficile de le rattacher à Molière, en revanche ; sa comédie, plus souriante que rieuse,

relève d'une autre tradition française, inaugurée par Corneille et
les précieux, et s'oriente parfois vers le bourgeois, voire le larmoyant. Sa langue est celle de la première moitié du siècle des Lumières : nette, analytique au point qu'on la jugea « métaphysique », et qu'on forgea le mot de « marivaudage » pour décrire les subtilités de sa psychologie ; très proche, cette langue, de celle de son ami Crébillon fils.

Une comédie à l'épreuve du temps

Classer de l'intérieur cette oeuvre en soi inclassable est périlleux. On peut y dégager une veine « philosophique » : il y a un Marivaux utopiste, qui utilise le théâtre comme un lieu d'expérimentation sociale, la scène comme une île : *l'Ile des esclaves* (C.-F., 1725), où maîtres et serviteurs échangent leurs rôles, l'Ile de la raison (C.-F., 1727), où les personnages grandissent ou rapetissent selon leur degré de conscience et de morale sociale, l'île de *la Colonie,* où les femmes veulent établir une république, le jardin clos de la Dispute (C.-F., 1744), où l'on découvre l'homme — la femme — de la nature.

Il y a un Marivaux romanesque, empruntant à la tragi comédie à l'espagnole ou à la tragédie des aventures improbables de princes déguisés : *Le Prince travesti* (C.-F, 1724), *le Triomphe de l'amour* (C.-F, 1732). Comme aussi un Marivaux bourgeois qui parle dot, dettes, vie quotidienne (*la Mère confidente,* C.-F, 1735, *la Commère,* 1741), voire paysan (l'Héritier de village, C.-F, 1725). l t t t
Les grandes pièces canoniques, celles qu'on joua même pendant le long purgatoire de l'oeuvre, traitent de ce qu'on appela aussitôt la « métaphysique du coeur » : *la Surprise de l'amour* (C.-F, 1722) et la *Seconde Surprise de l'amour* (C.-F., 1727), *la Double Inconstance* (C.-F, 1723), *le Jeu de l'amour et du hasard* (C.-F, 1730), *les Fausses Confidences* (C.-F, 1737). Marivaux en a lui-même résumé le principe : **« J'ai guetté dans le coeur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ses niches. »** Marivaux met en présence des personnages qui s'aiment et dont l'un au moins ne veut pas se l'avouer, ou l'avouer. Ces réserves, faites pour les « maîtres », sont accompagnées en contrepoint par les amours que les domestiques mènent tambour battant. Comment le sentiment naît, se cache, avec quelle casuistique les amours tentent de le nier, avec quelle naïveté ils le révèlent, font l'objet d'un dialogue d'une extraordinaire finesse dont chaque mot porte.
Toutes les pièces de Marivaux ne plurent pas de son temps, mais il est, Henri Lagrave l'a montré, l'auteur le plus joué de la première moitié du XVIII siècle avec Voltaire. Les générations suivantes le taxèrent de mièvrerie et de manque de sérieux, malgré le bel éloge que d'Alembert lui consacra en 1785. Il faut attendre Xavier de Courville, dans les années 1920-1930, pour découvrir sa force scénique. Depuis, le succès de Marivaux va croissant. Madeleine Renaud reprend les rôles de Silvia de 1935 à 1960, consacrant le texte. Puis Marivaux devient un tremplin pour les metteurs en scène les plus expérimentaux : Vilar, Planchon, Chéreau, Vitez explorent toutes les ressources de mises en scène crues, ironiques, violentes, chorégraphiques. A la délicatesse se substitue la cruauté, à la sympathie la dérision, auxquelles le même texte encore se prête, témoignant de sa théâtralité.

M. de ROUGEMONT
Article extrait du Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre [1] l

En pratique

Ces pistes d'exploitation pédagogique sont orientées autour de la thématique du masque et de l'identité qui fonde également le questionnement de toute représentation du personnage. La notion de « marivaudage » et la thématique amoureuse ne sont pas abordées ici en raison des axes de lecture proposés par Lambert Wilson .C'est pourquoi le texte cité en annexe est celui de l'exposition qui pose les motifs de la duplicité, du travestissement et de la relation maître-valet autour desquels s'organisent ces suggestions de travail ;

Analyse lexicologique : le motif du masque dans les titres

On pourra proposer aux élèves d'effectuer une recherche bibliographique sur l'œuvre de Marivaux et de sélectionner les titres relevant de la thématique du masque avec les déclinaisons de l'adjectif « faux » , les motifs du travestissement et du jeu . L'analyse du titre de la pièce : *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni* permettra de mettre en relief les figures de la « suivante » et du fourbe au théâtre et d'amorcer l'étude relationnelle des personnages.

Document : analyse de la pièce à partir du titre par Guillaume Vincent, metteur en scène (Comédie de Reims, 2004)

La fausse suivante…
Lors d'un bal masqué, une jeune fille se travestit en Chevalier ; sous cet habit elle fait la connaissance de Lélio, l'inconnu qu'on lui destine pour mari, et de la Comtesse qui l'accompagne. Invitée à une partie de campagne chez celle-ci, elle décide de profiter de son habit d'homme pour observer Lélio à son aise et en savoir un peu plus sur l'état de ses relations avec la Comtesse.

Elle engage à son service Trivelin qui découvre son identité, mais pour moitié seulement... elle lui fait croire qu'elle est une suivante envoyée par sa maîtresse. Trivelin monnaye son silence contre de l'argent et aussi contre quelques compensations en nature, tout comme Arlequin d'ailleurs lorsqu'il découvrira à son tour la nature de ce Chevalier.

La fausse suivante parvient cependant à soutenir son travesti face à la Comtesse et à Lélio. Elle ne tardera pas à apprendre ce qu'elle voulait savoir : Lélio et la Comtesse se sont engagés réciproquement à se verser, au cas où ils ne s'épouseraient pas, un dédit de 10 000 écus. Or Lélio pense faire un meilleur mariage en épousant la jeune fille qu'on lui a promise, plus riche que la Comtesse. Il propose donc à celle qu'il prend pour un jeune chevalier sans fortune d'épouser la Comtesse à sa place. La jeune fille se rend compte à quel sinistre individu elle a affaire, elle décide de rester cependant pour dit-elle « punir ce fourbe-là et en débarrasser la Comtesse... »

Une histoire de vengeance en somme.

…Ou le Fourbe puni
Voici une jeune fille déçue et blessée que rien n'arrête : elle travestit d'abord son sexe puis son rang. Elle est rançonnée et maltraitée par les valets et au moment le plus critique, elle déclare prendre trop de plaisir à son projet pour l'abandonner. Pour cela elle doit encore séduire la Comtesse et s'y acharne avec succès. Rien ne l'arrête, elle ne peut plus s'arrêter... Elle ment, elle corrompt sans aucun scrupule. Parce que tout ce en quoi elle croyait est détruit, à son tour elle détruit tout, elle n'épargne rien ni personne, pas même elle.

Elle n'a plus rien à perdre, elle a de toute façon tout perdu.

Dans cette pièce, l'argent est au centre de toutes les préoccupations, l'amour vient loin derrière. Il n'y a que le Chevalier que l'argent ne préoccupe pas, normal, il en a. La fausse suivante se met en tête de punir Lélio pour un mal qu'il n'a pas encore fait et se sent à ce point légitime qu'elle ne se soucie pas du mal qu'elle fera en retour aux autres. Malgré sa fulgurante réussite, à la fin de la pièce, le Chevalier est

aussi cynique que Lélio au début. Ses valeurs se sont inversées. Certes l'amour n'a pas de prix, mais plus parce qu'il est inestimable, simplement parce qu'il ne vaut rien.
Après les ultimes révélations du Chevalier, comment ne pas imaginer des représailles?
Ce serait sans doute mal interpréter le titre de Marivaux, La Fausse suivante ou le Fourbe puni, mais imaginons un instant que le fourbe en question ne soit plus Lélio mais elle/il, la fausse suivante, le faux Chevalier et qu'à la fin lors du « divertissement» chacun lui rende en retour les coups qu'il a reçus...

Guillaume Vincent

Masques et mensonges : étude du système des personnages

o Etudier la liste des personnages

LA COMTESSE.

LÉLIO.

LE CHEVALIER.

TRIVELIN, valet du Chevalier.

ARLEQUIN, valet de Lélio.

FRONTIN, autre valet du Chevalier.

Paysans et paysannes.

Danseurs et danseuses.

- **Axes possibles** :l'onomastique avec la référence italienne (le personnage traditionnel du bouffon Arlequin, l'amoureux Lélio), le valet typique (Trivelin , figure « triviale »), les deux personnages centraux défins par leur statut social ce qui d'emblée leur enlève la dimension du « caractère » et connote le mystère , les présences chorales annonciatrices de « divertissements » et de l'originalité générique.

o Le trio amoureux

L'étude de la relation triangulaire permettra d'aborder le « marivaudage », ses codes langagiers et sa cruauté.on pourra approfondir à cetet occasion ce que souligne Lambert Wilson, la perversion des valeurs du sentiment par celle de l'argent, omniprésente.

o Le rôle du valet :confident ou opposant ?Etude de l'exposition

CONFIDENT, , PATRICE PAVIS, *Le Dictionnaire du Théâtre,éd. Dunod, Paris, 1996.*
1. Personnage secondaire qui reçoit les confidences du protagoniste, le conseille ou le guide. Surtout présent dans la dramaturgie du XVI au XVIII siècle, il remplace le choeur, joue un rôle de narrateur indirect et contribue à l'exposition, puis à la compréhension de l'action. Parfois on lui laisse le soin d'accomplir les besognes dégradantes, indignes du héros (ex.: Oenone dans la *Phèdre* de Racine, Euphorbe dans *Cinna*). Il s'élève rarement au niveau d'alter ego ou de partenaire à part entière du personnage principal (comme Horatio *d'Hamlet*), mais il le complète. On en n'a pas une image très précise et caractérisée puisqu'il n'est qu'un faire-valoir et un écho sonore n'ayant généralement pas de conflit tragique à assumer ou de décision à prendre. Etant du même sexe que son ami, il guide fréquemment celui-ci dans son projet amoureux. Par le biais des confidences se forment curieusement des couples (Théramène et Hypollite, Philinte et Alceste, Dorante et Dubois dans *Les fausses Confidences*, par exemple) sur l'identité desquelles on peut s'interroger. Une affinité de caractère ou, au contraire, pour un confident comique, un fort contraste (Don Juan et Scanarelle) caractérise leurs rapports.
2. Du choeur, le confident a gardé la vision modérée et exemplaire des choses. Il représente l'opinion commune, l'humanité moyenne et met en valeur le héros par son comportement souvent timoré ou conformiste. C'est surtout dans le drame ou la tragédie que sa présence se présente comme médiation entre le mythe tragique du héros et la quotidienneté du spectateur. En ce sens, il guide la réception du spectateur et en dessine l'image dans la pièce.
L'influence du confident varie considérablement au cours de l'évolution littéraire et sociale. Son pouvoir augmente à mesure que celui du héros s'effrite (fin du tragique, ironie sur les grands hommes, montée d'une classe nouvelle) Ainsi chez Beaumarchais les confidents Figaro et Suzanne contestent sérieusement la suprématie et la gloire de leurs maîtres. Avec eux disparaîtront bientôt et du même coup la forme tragique et la prééminence aristocratique.
3. Ses fonctions dramatiques sont aussi variables que sa véritable relation au personnage principal: il sera,tout à tour ou simultanément, messager apportant les nouvelles, faisant le récit d'événements tragiques ou violents, gouverneur du prince, ami de vieille date (Oreste et Pylade dans *Andromaque*), précepteur ounourrice. Il prête toujours une oreille attentive aux grands de ce monde théâtral: « Ecouteur passif » selonla définition de Schlegel, mais aussi écouteur irremplaçable d'un héros en perdition, « psychanalyste »avant la lettre qui sait provoquer la crise et percer l'abcès. Ses formes plus prosaïques en seront, pour lesfemmes: la nourrice, la suivante (chez Corneille), la soubrette (chez Marivaux) ou le chaperon pour les rendez-vous galants; pour les hommes: l'exécuteur des basses besognes, *l'alter ego* indélicat (Dubois dans les *Fausses Confidences*). Si son importance est variable,

elle ne se limite pas à un simple rôle de remplaçant, d'instrument d'écoute pour les monologues (ceux-ci se maintiennent dans la dramaturgie classique et le confident ne cherche pas à s'y substituer). Type même du personnage « double » situé à la fois dans la fiction et hors d'elle), le confident devient parfois le substitut du public (pour lequel il règle la bonne circulation du sens) et le double de l'auteur; il se voit souvent promu au rang d'intermédiaire entre les protagonistes et les créateurs.

- On pourra étudier les deux scènes proposées en annexe en tant qu'exposition mais aussi comme symbole de l'entrée dans le monde des maîtres par le regard des valets qui d'emblée trahissent le secret, fomentent des alliances et se préoccupent de réussite sociale en priorité. Il sera intéressant de revenir sur l'interprétation proposée par la mise en scène et les comédiens (Costumes, âge, registre et diction)

- Texte proposé en annexe

Travailler la thématique du travestissement

- **DEGUISEMENT**, PATRICE PAVIS, *Le Dictionnaire du Théâtre,éd. Dunod, Paris, 1996.*

1. Possibilités du déguisement
Travestissement d'un personnage changeant d'identité, en même temps que de costume ou de masque,tantôt à l'insu des autres personnages ou du public, tantôt au vu et su d'une partie des personnages ou du public. La transformation peut être individuelle (une personne contre une autre), sociale (une condition pour une autre: chez Marivaux), politique (par exemple: *Mesure pour mesure*), sexuelle (Beaumarchais).
Le déguisement est une technique fréquemment utilisée, en particulier dans les comédies, pour produiretoute sorte de situations dramatiquement intéressantes: méprise, quiproquo, coups de théâtre, théâtre dansle théâtre, voyeurisme. Il « surthéâtralise » le jeu dramatique qui repose déjà sur la notion de rôle et depersonnage travestissant l'acteur, montre ainsi non seulement la scène, mais le regard porté sur la scène.
Le déguisement est présenté comme vraisemblable (dans le jeu réaliste) ou comme une convention dramatique ou une technique dramaturgique nécessaires au dramaturge pour faire passer l'information d'un caractère à un autre, pour faciliter la progression de l'intrigue et pour en dénouer les fils en fin de pièce (Marivaux, Molière).
2. La situation fondamentale du théâtre
Le travestissement n'a rien d'exceptionnel au théâtre; c'est même la situation fondamentale puisque l'acteur joue à être un autre et que son personnage, comme dans la vie, se présente aux autres sous divers
masques, en fonction de ses désirs et de ses projets. Le déguisement est la marque de la théâtralité, duthéâtre dans le théâtre et de la mise en abîmes du jeu. Il ne peut se passer de la connivence du public quidoit accepter cette convention matérialisée qu'est le déguisement. « La vérité du théâtre n'est pas celle dela réalité. Or, le travesti au théâtre tel qu'il devrait être employé, entraîne l'ensemble de la représentationthéâtrale vers une transposition générale à peu près inévitable (Charles Dullin, 1969).
3. Formes de déguisement
Le travestissement s'effectue le plus souvent grâce au changement du costume ou de masque (donc deconvention propre à un personnage); mais il s'accompagne également d'un changement de langage ou destyle, d'une modification de comportement ou d'un brouillage des véritables pensées ou sentiments. Letravestissement-signal indique au spectateur ou à un personnage qu'il y a clairement masquage provisoire.
Le travestissement-vertige désoriente par contre les observateurs: on n'a plus aucun point de repère et chacun trompe l'autre comme dans un bal masqué.
La fonction idéologique et dramaturgique du travestissement est infiniment variée, bien que, dans la plupart des cas, celui-ci donne lieu à une méditation sur la réalité et l'apparence (Marivaux), l'identité de l'homme (Pirandello, Genet), le dévoilement de la vérité. Pour l'intrigue, le déguisement provoque les conflits, accélère les révélations, permet les échanges d'informations et les confrontations directes entre les sexes ou les classes. Révélateur et raccourci, le travestissement est une convention dramatique et l'évolution des protagonistes. Il assume le rôle d'un dévoilement platonicien et herméneutique de la vérité cachée, de l'action à venir et de la conclusion de la pièce. Sa fonction est fréquemment subversive,puisqu'il autorise à disserter sur l'ambiguïté sexuelle ou sur l'interchangeabilité des individus et desclasses (Shakespeare, Brecht)

- On pourra étudier le traitement dramatique de ce motif (rebondissements , place de ces péripéties dans l'économie générale de l'intrigue) , sa dimension psychologique (caractère du « chevalier » , les rapports de séduction faussés induits par le déguisement) , et ses modalités techniques (transformations physiques de la comédienne , évolution de son jeu…)

Analyse iconographique

- Analyse des costumes (Epoque, couleurs, connotations)

© Pascal Gély

- Analyse du décor –labyrinthe *, du rôle des accessoires (le banc , symbole de la mise à l'écart de la victime condamnée au regard vers les comploteurs meneurs de jeu)
  *composé de kakémonos :(Mot japonais 掛物, littéralement « chose pendue » (*kaké* signifiant « pendu » et *mono* signifiant « chose », Peinture japonaise, enroulée autour d'un bâton, qui se déroule verticalement), jeu de transparence et d'opacité à mettre en relief et en rapport avec la thématique du mensonge
  **inspiré du « land-art » d'Andy Goldsworthy

- Analyse des jeux de lumières , les effets de transparence et d’opacité

Le Land Art : notice documentaire

Des formes simples et sobres : l’esthétique de Goldsworthy

Né en 1956, dans le Comté de Cheshire en Angleterre, Andy Goldsworthy grandit dans le Yorkshire. Dans les anées 70, il suit les cours du Bradford College Of Art, et fréquente l’Ecole Preston Polythechnic. Il commence alors à travailler dans la nature, et lui emprunte ses matériaux. Goldsworthy utilise le sable, l’argile, la pierre, la mousse, le bois, les feuilles de fougère, les fleurs, pour composer des formes simples et sobres. Il articule souvent ses créations autour d’un arbre, ou d’un rocher. Au fil des années, Andy Goldsworthy est devenu le chef de file du Land Art.(Voir Google images)

Le Land Art.

Le Land Art est un mouvement artistique apparu dans les paysages grandioses de l’Ouest américain. Nous sommes à la fin des années 60. Ces artistes ne reproduisent pas, seulement, la nature, mais l’utilisent. La nature devient leur palette. Elle est aussi leur atelier. Le Land Art se pratique dans des espaces naturels, souvent isolés. Les oeuvres sont parfois démesurées. Par exemple, en 1969, Michael Heizer – un autre nom du Land Art- extrait 240.000 tonnes grès dans un canyon du Nevada pour créer « Double negative ». Andy Golworthy exécute une série d’arches, à Montréal, et à Goodwood en Angleterre, ou plus récemment « The Grand Rapid Arch ». Mais l’oeuvre de Goldsworthy n’est pas toujours aussi gigantesque. Elle est rarement aussi permanente.

Un art éphémère.

Le Land Art est aussi un art éphémère. Goldsworthy a édifié nombre d’arches qui ont été balayées par le vent, ou avalées par la marée. Ses créations ne survivent parfois que quelques jours, ou quelques heures. Peu importe, Goldsworthy cherche à comprendre les mécanismes de la nature : « Je veux aller sous la surface. Quand je travaille avec une feuille, une pierre, un bout de bois, ce n’est pas le matériau en lui même qui m’intéresse, c’est une ouverture aux processus de la vie, à l’intérieur et autour. Quand j’ai terminé, ces processus continuent. »(A.G)

Fiches pratiques

- **Analyse de spectacle**

Fiche synthétique à distribuer aux élèves en amont de la représentation pour guider leur approche du spectacle ou après le spectacle pour un travail collectif ou individuel

1-Espace scénique /décor
Quelle place occupe-t-il par rapport au cadre de la scène ?Quelle est sa disposition ?sa profondeur ?Quelles sont les caractéristiques du décor ?Précisez les dénotations et connotations.
2-Lumières
Quel rôle joue l'éclairage ?définir les jeux de lumière. Sont-ils en adéquation ou non avec la « fable » ?le décor ?
3- Eléments sonores
Qu'est-ce qui les constitue ?A quels moments interviennent-ils ?Précisez leur fonction.
4-Mise en scène
Vous semble-t-elle mettre en relief le jeu des comédiens ?le texte ?les sentiments ?les sensations ?
Le jeu des comédiens vous semble-t-il laisser place aux individualités ?
Quels éléments visuels dominent ?
5-Personnages
Comment les costumes les caractérisent-ils ? Quelle typologie établissez-vous ?
6-Lecture de la fable
Quelle histoire est racontée ?quelle place est accordée au texte dans la mise en scène ?
7-Situation du spectateur
Le spectateur est-il observateur ou sollicité à la complicité ?

Complément possible : demander à chaque élève de « résumer » en un mot (adjectif, substantif) l'impression majeure laissée par le spectacle . Etablir cette liste au tableau et la faire noter pour point de départ lexical de la rédaction d'une analyse critique .

Ecrire et analyser un article critique

Ecrire un article : conseils méthodologiques
- Structurer son analyse : distinguer au brouillon l'analyse du spectacle , les arguments concernant la dimension narrative(si elle existe !) , la psychologie des personnages , les choix de la mise en scène(costumes , décors , effets « spéciaux » , éclairages…), le jeu des acteurs.
- Analyser précisément : employer un vocabulaire technique , identifier les personnages , les acteurs , le metteur en scène
- Rédiger avec soin (si possible avec style !) : un paragraphe par étape d'analyse en distinguant (dans un 1er temps du moins)
- Analyse narrative , analyse scénographique et réactions personnelles.
- L'idéal : un article intégrant le jugement critique aux analyses ponctuelles !

Analyser un article : exercices (A partir des articles parus dans la presse)
- Distinguer dans les articles proposés ce qui relève :
- 1°-de l'analyse narrative
- 2°-de l'analyse scénographique
- 3°-du jugement critique (repérer les évaluatifs et modalisateurs : il s'agit de textes argumentatifs)
- Proposer un palmarès de ces textes en justifiant votre préférence.

Annexes

Article paru sur le site lemagazine.info.com

LE MAGAZINE.INFO

La fausse suivante

La **fausse suivante**

Lambert Wilson met en scène la Fausse Suivante de Marivaux. Un formidable moment de théâtre, avec une Anne Brochet étonnement androgyne, à la pointe de son art. Jusqu'au 15 mai au théâtre des Bouffes du Nord.

En écrivant *La Fausse Suivante* en 1724, Marivaux s'attaque aux faux-semblants, aux illusions et à la pesanteur des conventions sociales. Il invite le spectateur à porter son regard au-delà des apparences. Dans une langue splendide, trésor d'intelligence et de style, le dramaturge se joue des identités sexuelles, pour mieux explorer les rapports de séduction, ainsi que les relations de pouvoir et d'argent qui se nouent entre les femmes et les hommes. Travestie en Chevalier, une jeune femme s'emploie à démasquer Lélio, un fiancé vénal. Ce dernier est prêt à quitter sa maîtresse – la Comtesse – pour un mariage pourvu d'une meilleure dot. S'il n'était lié à sa promise par une dette d'argent, il n'hésiterait pas un instant. Point question ici d'amour : la cupidité et l'art de la dissimulation sont au cœur de l'intrigue. Décidé à faire tomber les masques, le Chevalier s'emploie à séduire la Comtesse et à gagner l'amitié de Lélio, tout en se faisant passer pour la suivante d'une grande dame auprès des domestiques. Le Chevalier finira par dévoiler sa véritable identité, et chacun affrontera sa part de vérité.

Puissance du texte

Lambert Wilson utilise parfaitement l'espace si particulier des Bouffes du Nord. Ce théâtre semble conserver entre ses murs le souvenir de chacune des pièces qui s'y sont jouées. L'intensité du lieu invite inexorablement à l'épure, pour se concentrer sur l'essentiel : l'éclat et la puissance du texte. Or Marivaux est un somptueux dialoguiste. Ses personnages se livrent des duels impitoyables, à coup de grande civilité. Chacun rivalise d'esprit et de fulgurance. On se bat ici sans la moindre pitié, mais avec bienséance et dans un verbe de toute beauté.

Wilson se contente donc de deux étranges bancs de bois, et de toiles légères, suspendues en l'air, que les comédiens tournent lors des changements de scène. Les costumes sont la seule indication temporelle. Le metteur en scène a choisi de transposer la pièce dans la société hiérarchisée de l'Angleterre campagnarde des années 20. L'époque est à l'émancipation féminine, avec l'abandon des corsets et l'arrivée des garçonnes aux cheveux courts. Coupe au bol, en veste et pantalon de tweed, Anne Brochet, dans le rôle du Chevalier, incarne à merveille cette ambigüité sexuelle. Un temps est d'ailleurs nécessaire avant d'identifier l'actrice et de se convaincre que le rôle est bel et bien porté par une femme. Véritablement transgenre le temps de la pièce, la comédienne livre une prestation étonnante de nuance et maîtrise. Au milieu des autres comédiens – tous par ailleurs excellents – Anne Brochet s'impose comme la perle de ce spectacle.

Article site « publik art Home » Spectacles/Théâtre »

La Fausse Suivante de Marivaux mise en scène par Lambert Wilson

Lambert Wilson revient dans le beau théâtre des Bouffes du Nord où il avait mis en scène avec beaucoup d'inspiration l'année dernière **Fanny Ardant**, dans **Music Hall** de **Jean-Luc Lagarce**.

Très loin d'un ***« marivaudage »*** convenu, **« La fausse Suivante »** est un réquisitoire féministe précurseur qui traite plus de questions d'argent, de travestissement, d'émancipation, de jeux de pouvoir que d'amour. L'emportement amoureux n'étant pour **Marivaux** qu'une illusion, un moyen pour assouvir l'appât du gain. Et le dangereux jeu des apparences apparaît comme le plus sûr moyen de démasquer la vérité des sentiments là où les femmes sont des proies et les hommes des prédateurs.

Comme toujours chez cet auteur, plus il y a de déguisement, de théâtralité, plus on révèle la condition humaine. Cette comédie acide nous renvoie à une réalité très contemporaine : le matérialisme qui supplante l'être.

Une fille de bonne famille est promise en mariage à **Lélio**. Elle ne le connaît pas et afin de sonder son caractère, se travestit en chevalier et se lie d'amitié avec lui. Le jeune homme croit avoir affaire à un homme de bonne compagnie et ouvre son coeur : il dévoile qu'il veut rompre avec sa maîtresse, une

comtesse capricieuse, mais moins fortunée que la jeune femme qu'on lui propose d'épouser. Il demande alors à son « ami » de séduire la comtesse et d'ainsi l'en délivrer.
Chacun y va de sa petite intrigue, de ses pièges et les masques tombent peu à peu, révélant ainsi les désirs véritables de chacun des personnages :
Trivelin, le nouveau valet du chevalier, sarcastique et philosophe, tombe sous le charme de son maître, mais montre aussi rapidement sa rapacité.
L'attrait de l'argent prédomine aussi chez le valet de **Lélio**, **Arlequin** dont les mimiques et la gestuelle sont empreintes au burlesque.
L'intérêt pécuniaire de l'argent vaut aussi chez les maîtres : **Lélio** se retrouve dupe (en amour et en argent) en voulant duper **La Comtesse**, qui est perçue comme volage, et dont l'inconstance la perdra, malgré le raffinement de ses émois. **Le chevalier**, pivot des intrigues, est obstiné et rusé, et n'aura de cesse que de démasquer **Lélio**, dont la fourberie (même envers les valets) n'a d'égale que son avidité mercantile.

En transposant l'histoire dans l'Angleterre aristocratique des années 20, le metteur en scène fait écho à l'émancipation des femmes qui, à cette époque, se libèrent de leur carcan et assument le jeu libérateur du trouble identitaire en réaction à celles que brocarde la pièce où prisonnières d'une société de classes hiérarchisées et cultivées, elles sont tenues de se soumettre aux codes implacables de leur triste condition.

Le parti pris de la mise en scène se focalise sur les ressorts du travestissement, de la trahison, comme stratèges révélateurs de la vérité et ne pointe pas la perversité des personnages. Il en résulte une théâtralité charmeuse, drôle et enjôleuse où les acteurs décomplexés s'approprient efficacement dans une cohésion ludique la langue subtile et pleine d'esprit de Marivaux.

Les personnages évoluent dans un décor réalisé par **Sylvie Olivé** qui reconstitue à merveille le charme bucolique d'un jardin anglais grâce à de longs panneaux japonisants décorés où chacun se cache et apparaît à l'improviste, espionne, écoute et traque les mensonges et les déguisements feutrés de la vérité dont les effets n'en seront que plus dévastateurs.

Anne Brochet se mue en un chevalier séduisant et d'une parfaite ambiguïté où dans sa quête de vérité elle entraîne magistralement tous les comédiens pour donner la réplique douce amère au mensonge, au paraître, à l'égoïsme, et à la cupidité.
Le cynique **Lelio** incarné par **Fabrice Michel** est très convainquant où sa voix porte de toute sa prestance la duplicité de son personnage. Quant à **Christine Brücher (La Comtesse**), elle est émouvante en amoureuse légère, éperdue, naïve et durement éconduite.
Les valets **(Eric Guérin, Pierre Laplace, Francis Leplay**) ne sont pas en reste dans ce jeu de dupes et musical car le contexte « bristish » des années folles permet à **Lambert Wilson**, amateur de chant, de distiller une ambiance sonore de cette époque là avec un final chanté et dansé à l'américaine.

Ainsi sous des airs de music hall s'achève le bal des faux-semblants…

-Amaury Jacquet

Textes

ACTE PREMIER

Scène première

FRONTIN, TRIVELIN

FRONTIN

Je pense que voilà le seigneur Trivelin ; c'est lui-même. Eh ! comment te portes-tu, mon cher ami ?

TRIVELIN

À merveille, mon cher Frontin, à merveille. Je n'ai rien perdu des vrais biens que tu me connaissais, santé admirable et grand appétit. Mais toi, que fais-tu à présent ? Je t'ai vu dans un petit négoce qui t'allait bientôt rendre citoyen de Paris ; l'as-tu quitté ?

FRONTIN

Je suis culbuté, mon enfant ; mais toi-même, comment la fortune t'a-t-elle traité depuis que je ne t'ai vu ?

TRIVELIN

Comme tu sais qu'elle traite tous les gens de mérite.

FRONTIN

Cela veut dire très mal ?

TRIVELIN

Oui. Je lui ai pourtant une obligation : c'est qu'elle m'a mis dans l'habitude de me passer d'elle. Je ne sens plus ses disgrâces, je n'envie point ses faveurs, et cela me suffit ; un homme raisonnable n'en doit pas demander davantage. Je ne suis pas heureux, mais je ne me soucie pas de l'être. Voilà ma façon de penser.

FRONTIN

Diantre ! je t'ai toujours connu pour un garçon d'esprit et d'une intrigue admirable ; mais je n'aurais jamais soupçonné que tu deviendrais philosophe. Malepeste ! que tu es avancé ! Tu méprises déjà les biens de ce monde !

TRIVELIN

Doucement, mon ami, doucement, ton admiration me fait rougir, j'ai peur de ne la pas mériter. Le mépris que je crois avoir pour les biens n'est peut-être qu'un beau verbiage ; et, à te parler confidemment, je ne conseillerais encore à personne de laisser les siens à la discrétion de ma philosophie. J'en prendrais, Frontin, je le sens bien ; j'en prendrais, à la honte de mes réflexions. Le cœur de l'homme est un grand fripon !

FRONTIN

Hélas ! je ne saurais nier cette vérité-là, sans blesser ma conscience.

TRIVELIN

Je ne la dirais pas à tout le monde ; mais je sais bien que je ne parle pas à un profane.

FRONTIN

Eh ! dis-moi, mon ami : qu'est-ce que c'est que ce paquet-là que tu portes ?

TRIVELIN

C'est le triste bagage de ton serviteur ; ce paquet enferme toutes mes possessions.

FRONTIN

On ne peut pas les accuser d'occuper trop de terrain.

TRIVELIN

Depuis quinze ans que je roule dans le monde, tu sais combien je me suis tourmenté, combien j'ai fait d'efforts pour arriver à un état fixe. J'avais entendu dire que les scrupules nuisaient à la fortune ; je fis trêve avec les miens, pour n'avoir rien à me reprocher. Était-il question d'avoir de l'honneur ? j'en avais. Fallait-il être fourbe ? j'en soupirais, mais j'allais mon train. Je me suis vu quelquefois à mon aise ; mais le moyen d'y rester avec le jeu, le vin et les femmes ? Comment se mettre à l'abri de ces fléaux-là ?

FRONTIN

Cela est vrai.

TRIVELIN

Que te dirai-je enfin ? Tantôt maître, tantôt valet ; toujours prudent, toujours industrieux, ami des fripons par intérêt, ami des honnêtes gens par goût ; traité poliment sous une figure, menacé d'étrivières sous une autre ; changeant à propos de métier, d'habit, de caractère, de mœurs ; risquant beaucoup, réussissant peu ; libertin dans le fond, réglé dans la forme ; démasqué par les uns, soupçonné par les autres, à la fin équivoque à tout le monde, j'ai tâté de tout ; je dois partout ; mes créanciers sont de deux espèces : les uns ne savent pas que je leur dois ; les autres le savent et le sauront longtemps. J'ai logé partout, sur le pavé ; chez l'aubergiste, au cabaret, chez le bourgeois, chez l'homme de qualité, chez moi, chez la justice, qui m'a souvent recueilli dans mes malheurs ; mais ses appartements sont trop tristes, et je n'y faisais que des retraites ; enfin, mon ami, après quinze ans de soins, de travaux et de peines, ce malheureux paquet est tout ce qui me reste ; voilà ce que le monde m'a laissé, l'ingrat ! après ce que j'ai fait pour lui ! tous ses présents ne valent pas une pistole !

FRONTIN

Ne t'afflige point, mon ami. L'article de ton récit qui m'a paru le plus désagréable, ce sont les retraites chez la justice ; mais ne parlons plus de cela. Tu arrives à propos ; j'ai un parti à te proposer. Cependant qu'as-tu fait depuis deux ans que je ne t'ai vu, et d'où sors-tu à présent ?

TRIVELIN

Primo, depuis que je ne t'ai vu, je me suis jeté dans le service.

FRONTIN

Je t'entends, tu t'es fait soldat ; ne serais-tu pas déserteur par hasard ?

TRIVELIN

Non, mon habit d'ordonnance était une livrée.

FRONTIN

Fort bien.

TRIVELIN

Avant que de me réduire tout à fait à cet état humiliant, je commençai par vendre ma garde-robe.

FRONTIN

Toi, une garde-robe ?

TRIVELIN

Oui, c'étaient trois ou quatre habits que j'avais trouvés convenables à ma taille chez les fripiers, et qui m'avaient servi à figurer en honnête homme. Je crus devoir m'en défaire, pour perdre de vue tout ce qui pouvait me rappeler ma grandeur passée. Quand on renonce à la vanité, il n'en faut pas faire à deux fois ; qu'est-ce que c'est que se ménager des ressources ? Point de quartier, je vendis tout ; ce n'est pas assez, j'allai tout boire.

FRONTIN

Fort bien.

TRIVELIN

Oui, mon ami ; j'eus le courage de faire deux ou trois débauches salutaires, qui me vidèrent ma bourse, et me garantirent ma persévérance dans la condition que j'allais embrasser ; de sorte que j'avais le plaisir de penser, en m'enivrant, que c'était la raison qui me versait à boire. Quel nectar ! Ensuite, un beau matin, je me trouvai sans un sol. Comme j'avais besoin d'un prompt secours, et qu'il n'y avait point de temps à perdre, un de mes amis que je rencontrai me proposa de me mener chez un honnête particulier qui était marié, et qui passait sa vie à étudier des langues mortes ; cela me convenait assez, car j'ai de l'étude : je restai donc chez lui. Là, je n'entendis parler que de sciences, et je remarquai que mon maître était épris de passion pour certains quidams, qu'il appelait des anciens, et qu'il avait une souveraine antipathie pour d'autres, qu'il appelait des modernes ; je me fis expliquer tout cela.

FRONTIN

Et qu'est-ce que c'est que les anciens et les modernes ?

TRIVELIN

Des anciens…, attends, il y en a un dont je sais le nom, et qui est le capitaine de la bande ; c'est comme qui te dirait un Homère. Connais-tu cela ?

FRONTIN

Non.

TRIVELIN

C'est dommage ; car c'était un homme qui parlait bien grec.

FRONTIN

Il n'était donc pas français cet homme-là ?

TRIVELIN

Oh ! que non ; je pense qu'il était de Québec, quelque part dans cette Égypte, et qu'il vivait du temps du déluge. Nous avons encore de lui le fort belles satires ; et mon maître l'aimait beaucoup, lui et tous les honnêtes gens de son temps, comme Virgile, Néron, Plutarque, Ulysse et Diogène.

FRONTIN

Je n'ai jamais entendu parler de cette race-là, mais voilà de vilains noms.

TRIVELIN

De vilains noms ! c'est que tu n'y es pas accoutumé. Sais-tu bien qu'il y a plus d'esprit dans ces noms-là que dans le royaume de France ?

FRONTIN

Je le crois. Et que veulent dire : les modernes ?

TRIVELIN

Tu m'écartes de mon sujet ; mais n'importe. Les modernes, c'est comme qui dirait… toi, par exemple.

FRONTIN

Oh ! oh ! je suis un moderne, moi !.

TRIVELIN

Oui, vraiment, tu es un moderne, et des plus modernes ; il n'y a que l'enfant qui vient de naître qui l'est plus que toi, car il ne fait que d'arriver.

FRONTIN

Et pourquoi ton maître nous haïssait-il ?

TRIVELIN

Parce qu'il voulait qu'on eût quatre mille ans sur la tête pour valoir quelque chose. Oh ! moi, pour gagner son amitié, je me mis à admirer tout ce qui me paraissait ancien ; j'aimais les vieux meubles, je louais les vieilles modes, les vieilles espèces, les médailles, les lunettes ; je me coiffais chez les crieuses de vieux chapeaux ; je n'avais commerce qu'avec des vieillards : il était charmé de mes inclinations ; j'avais la clef de la cave, où logeait un certain vin vieux qu'il appelait son vin grec ; il m'en donnait quelquefois, et j'en détournais aussi quelques bouteilles, par amour louable pour tout ce qui était vieux. Non que je négligeasse le vin nouveau ; je n'en demandais point d'autre à sa femme, qui vraiment estimait bien autrement les modernes que les anciens, et, par complaisance pour son goût, j'en emplissais aussi quelques bouteilles, sans lui en faire ma cour.

FRONTIN

À merveille !

TRIVELIN

Qui n'aurait pas cru que cette conduite aurait dû me concilier ces deux esprits ? Point du tout ; ils s'aperçurent du ménagement judicieux que j'avais pour chacun d'eux ; ils m'en firent un crime. Le mari crut les anciens insultés par la quantité de vin nouveau que j'avais bu ; il m'en fit mauvaise mine. La femme me chicana sur le vin vieux ; j'eus beau m'excuser, les gens de partis n'entendent point raison ; il fallut les quitter, pour avoir voulu me partager entre les anciens et les modernes. Avais-je tort ?

FRONTIN

Non ; tu avais observé toutes les règles de la prudence humaine. Mais je ne puis en écouter davantage. Je dois aller coucher ce soir à Paris, où l'on m'envoie, et je cherchais quelqu'un qui tînt ma place auprès de mon maître pendant mon absence ; veux-tu que je te présente ?

TRIVELIN

Oui-da. Et qu'est-ce que c'est que ton maître ? Fait-il bonne chère ? Car, dans l'état où je suis, j'ai besoin d'une bonne cuisine.

FRONTIN

Tu seras content ; tu serviras la meilleure fille…

TRIVELIN

Pourquoi donc l'appelles-tu ton maître ?

FRONTIN

Ah, foin de moi, je ne sais ce que je dis, je rêve à autre chose.

TRIVELIN

Tu me trompes, Frontin.

FRONTIN

Ma foi, oui, Trivelin. C'est une fille habillée en homme dont il s'agit. Je voulais te le cacher ; mais la vérité m'est échappée, et je me suis blousé comme un sot. Sois discret, je te prie.

TRIVELIN

Je le suis dès le berceau. C'est donc une intrigue que vous conduisez tous deux ici, cette fille-là et toi ?

FRONTIN

Oui. *(À part.)* Cachons-lui son rang… Mais la voilà qui vient ; retire-toi à l'écart, afin que je lui parle.

Trivelin se retire et s'éloigne.

Scène II

LE CHEVALIER, FRONTIN

LE CHEVALIER

Eh bien, m'avez-vous trouvé un domestique ?

FRONTIN

Oui, Mademoiselle ; j'ai rencontré…

LE CHEVALIER

Vous m'impatientez avec votre Demoiselle ; ne sauriez-vous m'appeler Monsieur ?

FRONTIN

Je vous demande pardon, Mademoiselle… je veux dire Monsieur. J'ai trouvé un de mes amis, qui est fort brave garçon ; il sort actuellement de chez un bourgeois de campagne qui vient de mourir, et il est là qui attend que je l'appelle pour offrir ses respects.

LE CHEVALIER

Vous n'avez peut-être pas eu l'imprudence de lui dire qui j'étais ?

FRONTIN

Ah ! Monsieur, mettez-vous l'esprit en repos : je sais garder un secret *(bas)*, pourvu qu'il ne m'échappe pas… Souhaitez-vous que mon ami s'approche ?

LE CHEVALIER

Je le veux bien ; mais partez sur-le-champ pour Paris.

FRONTIN

Je n'attends que vos dépêches.

LE CHEVALIER

Je ne trouve point à propos de vous en donner, vous pourriez les perdre. Ma sœur, à qui je les adresserais pourrait les égarer aussi ; et il n'est pas besoin, que mon aventure soit sue de tout le monde. Voici votre commission, écoutez-moi : vous direz à ma sœur qu'elle ne soit point en peine de moi ; qu'à la dernière partie de bal où mes amies m'amenèrent dans le déguisement où me voilà, le hasard me fit connaître le gentilhomme que je n'avais jamais vu, qu'on disait être encore en province, et qui est ce Lélio avec qui, par lettres, le mari de ma sœur a presque arrêté mon mariage ; que, surprise de le trouver à Paris sans que nous le sussions, et le voyant avec une dame, je résolus sur-le-champ de profiter de mon déguisement pour me mettre au fait de l'état de son cœur et de son caractère ; qu'enfin nous liâmes amitié ensemble aussi promptement que des cavaliers peuvent le faire, et qu'il m'engagea à le suivre le lendemain à une partie de campagne chez la dame avec qui il était, et qu'un de ses parents accompagnait ; que nous y sommes actuellement, que j'ai déjà découvert des choses qui méritent que je les suive avant que de me déterminer à épouser Lélio ; que je n'aurai jamais d'intérêt plus sérieux. Partez ; ne perdez point de temps. Faites venir ce domestique que vous avez arrêté ; dans un instant j'irai voir si vous êtes parti.

Un extrait de *Orlando* de Virginia Woolf *sur le thème du travestissement

“ Profitons de cet arrêt dans notre récit pour insister sur quelques faits. Orlando était devenu femme - inutile de le nier. Mais pour le reste, à tous égards, il demeurait le même Orlando. Il avait, en changeant de sexe, changé sans doute d'avenir, mais non de personnalité. Les deux visages d'Orlando - avant et après - sont, comme les portraits le prouvent, identiques. Il pouvait - mais désormais, par convention, nous devons dire elle au lieu de il - elle pouvait donc, dans son souvenir, remonter sans obstacle tout le cours de sa vie passée. Une légère brume, peut-être, en noyait les contours, comme si, dans le clair étang de la mémoire, quelques gouttes sombres se fussent diffusées ; mais c'était tout. Il semble que la métamorphose n'ait été indolore, complète et si bien réussie qu'Orlando elle-même n'en fut pas surprise. Partant de là, de nombreux savants, persuadés d'ailleurs qu'un changement de sexe serait

contre nature, se sont donné beaucoup de mal pour prouver : 1° qu'Orlando avait toujours été une femme ou : 2° qu'Orlando n'avait pas cessé d'être un homme. Laissons biologistes et psychologues décider de ce cas. Quant à nous, les faits nous suffisent : Orlando fut un homme jusqu'à l'âge de trente ans ; à ce moment il devint une femme et l'est resté depuis.

Que d'autres plumes, cependant, traitent du sexe et de la sexualité ; nous abandonnons pour notre part, aussitôt que possible, des sujets aussi odieux. Orlando ayant fait sa toilette, revêtit la veste et les pantalons turcs qui conviennent indifféremment aux deux sexes. Alors elle fut contrainte de considérer sa position..."

Texte de Louis Jouvet

« C'est un théâtre pur »

Le malentendu de Marivaux repose sur un contresens fait de concert entre les comédiens et le public ui veulent mettre dans ses pièces ce qui n'y est pas : de la sentimentalité et de l'esprit.
ans une œuvre comme celle-là, de même que dans toutes les grandes œuvres, le comédien n'a pas à vouloir narquer quelque chose. À ce moment-là, il agit comme le critique qui met une intention sous chaque phrase. Il faut, disait Marivaux lui-même, que les acteurs ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent et u'en même temps les spectateurs la sentent et la démêlent à travers l'espèce de nuage dont l'auteur a dû nveloppper leurs discours. Mais, ajoutait-il, j'ai eu beau le répéter aux comédiens, la fureur de montrer e l'esprit a été plus forte que mes humbles remontrances et ils ont mieux aimé commettre dans leur jeu n contresens perpétuel qui flattait leur amour-propre que de paraître ne pas entendre finesse à leur rôle." e rôle, ici, n'est pas fait pour l'acteur. C'est-à-dire que le comédien n'a pas le droit de rire des rires ou e pleurer des larmes de son personnage. Il n'a pas le droit de le parasiter. Il est chargé d'exprimer pour public les sentiments qui atteignent ce personnage, et non de les éprouver à son compte.
our jouer Marivaux, il faut jouer qu'on joue.
y a dans tout ce théâtre une intellectualité admirable, un crépitement de gestes et des modulations de voix, n réseau de mouvements et de sons, qui le rendent comparable à une sorte de danse supérieure, à un jeu nathématique ou géométrique. L'acteur doit se dépersonnaliser, ne plus être qu'un être mécanisé à qui es joies ou les douleurs n'appartiennent plus en propre. Le théâtre de Marivaux lui impose une vie supérieure, ne espèce d'inhumanité qui le rend comparable au premier de tous les acteurs, à la marionnette.
suffit de lire un texte de Marivaux dans une claire énonciation, et il donnera de lui-même à l'oreille u spectateur attentif toute la tendresse et toute la sentimentalité qu'il peut éveiller dans les âmes sensibles. »

Louis Jouvet, « Marivaux, le théâtre et ses personnages », conférence du 6 février 1939, *Conferencia*, n° 13, 15 juin 1939.

A demander au CDN, le livre de la saison avec des textes de Marie Darrieussecq et Kaori Oku ainsi qu'un autre extrait d'*Orlando**[A commander sur le site du CDN]***